Els pintors postmodernistes i la Barcelona de final del segle XIX

Xavier Soler Àvila*

Delimitada cronològicament a la darrera dècada del segle XIX, aquesta comunicació versa sobre un grup de joves pintors que aquells anys van crear les seves primeres obres, tot partint d'una ampla i notable tradició pel que fa a pintura de paisatge i de figura i, a l'ensems, projectant la seva obra cap a nous i diversos camins estètics ja entrat el segle XX, impulsant la pintura modernista més enllà en la seva inexorable evolució. Amb la seva precoç inquietud i el mestratge –particular o oficial– que van rebre a Barcelona, els pintors postmodernistes van traduir, als ulls de l'espectador, una modernitat menys complaent i positiva, no conformant-se amb un estil i uns temes concebuts des d'una posició gestada i desenvolupada la dècada anterior en un entorn menys convuls que no pas el de la dècada final del XIX.

A l'entorn del postmodernisme pictòric

L'encaix del terme "postmodernisme" en la historiografia de l'art català modernista no ha estat fàcil fins que, amb la suficient perspectiva, no s'han fixat els seus mateixos límits. Hom convé en adoptar-lo a l'entorn de la generació de pintors nascuts a la dècada dels setanta del segle XIX i que van encetar la seva carrera a principis dels noranta. Aquesta definició, basada estrictament en l'any de naixement dels artistes, no n'exclouria molts d'altres que difícilment poden ser catalogats com a modernistes (i molt menys, com a exègetes del postmodernisme), i que queden fora d'aquesta aproximació, la qual tampoc pretén ser exhaustiva.[1] Hi ha també una precocitat il·lustre en els postmodernistes barcelonins, a la qual molts artistes d'aquella generació no hi arribarien, almenys a la mateixa edat que aquells.

L'accepció estètica faria referència a un "subperiode" del modernisme comprès entre 1891 i 1906, aproximadament, que es donaria per esgotat amb l'adveniment

* Historiador de l'Art.

1. No van ser pocs els pintors que, nascuts a la dècada dels setanta, no conrearien cap tipus de impressionisme evolucionat i/o diferenciat del dels primers modernistes, adoptant una pintura que seguia tenint el seu mercat i que anava paral·lela al desenvolupament del modernisme. Altres d'aquella generació, però, començarien a destacar en pintura ja ben entrat el segle XX, a una edat madura, adscrivint-se generalment al noucentisme. Tanmateix, si bé al capitol final tractaré les derivacions que alguns desenvoluparen des de París i que partien de l'ample desenvolupament plàstic en que participaren des de Barcelona aquella dècada, alguns altres desenvoluparen la seva carrera, fonamentalment, des de París, per la qual cosa queden fora d'aquesta comunicació.

X Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-1901
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona
27-30 de novembre de 2007

del noucentisme, quan aquells artistes van desenvolupar les seves propostes plàstiques dins l'anomenada "crisi del modernisme artistic".[2] Dins del modernisme, doncs, i amb el seu novedós impressionisme, van anar més enllà del d'inspiració (i origen) parisenca que encara avui per inèrcia s'associa –junt amb la branca simbolista que també va sorgir aquella dècada–, amb el modernisme pròpiament dit. Si bé la convenció de "postmodernisme" els situa entre dues aigües, "fugen" tant del primer modernisme pictòric, com alhora tampoc voldran unir-se incondicionalment al Noucentisme, que és un moviment al qual s'hi afegiran preferentment artistes nascuts a la dècada dels vuitanta.[3] En general, no es pot parlar amb propietat de "moviment pictòric" homogeni –que potser ho és, de fet, el modernisme?–, sinó d'una polièdrica fase més de superació del modernisme pictòric. El "postmodernisme" ha de ser entès, doncs, com un cúmul de propostes plàstiques diferenciades, amb tantes cares com derivacions els seus representants van donar a la pintura, i amb implicacions que, tanmateix, van trascendir el seu àmbit.

Amb Barcelona com a escenari de la seva vida artística i com a tema de les seves obres, van forçar una revolució sense precedents en la pintura catalana de paisatge i de figura. Una revolució emparada per Raimon Casellas, el qual des de la premsa de l'època –especialment des de la *La Veu de Catalunya* i *La Vanguardia*–, va publicar nombrosos articles de crítica literària i d'art, des dels quals va esdevenir el seu "aliat", veient en la seva obra no només esbossos i obres inacabades, sinó una proposta pictòrica coherent amb el seu temps i el seu lloc. Val a dir que, com ells, Casellas ja cercava per aquells anys una forma literària moderna –filla d'un context de regeneració catalanista contemporani–, que superés el naturalisme. Al nostre entendre, la recerca de Casellas i la dels pintors postmodernistes no anaven en contra del naturalisme, del qual, en certa manera, partien, sinó que, tant ells com Casellas, treballaven per fer valer la seva pintura i la seva literatura davant pervivències estètiques encara profundament enquistades en l'art català, és a dir, a allò que anava en paral·lel al modernisme. Val a dir que aquests nous pintors van ser coetanis, a més dels Casas, Rusiñol, Junyent, Solà i Vidal, etc., de pintors com Francesc Masriera, un dels màxims representants del realisme idealista que encara pervivia. L'art "oficial" –amb el favor i la clientela de l'alta burgesa i l'aristocràcia– seguia tenint un pes determinant com a forma acceptada per aquells anys. De fet, cert anti-modernisme era comú entre els membres de cercles artístics barcelonins de la Restauració tardana. Tanmateix, pintors com els del Cercle Artístic de Sant Lluc, tractats dins el modernisme, tot i agrupar-se com a reacció estètica i moral al tarannà del Cercle Artístic, conrearen una pintura eminentment realista, tot i que alguns dels seus representants s'adscriuran aquella dècada a l'opció estètica del Simbolisme, ja desenvolupada a França des del 1885.

2. Francesc Fontbona, *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, 1975, pàg. 38; on l'autor qualifica els pintors de la generació postmodernista de mena d'ala negra, pertanyents a una generació intermèdia entre el modernisme i el noucentisme.
3. Joaquim Sunyer, Xavier Nogués i Joaquim Torres-Garcia serien les més notables excepcions d'artistes nascuts als setanta i que esdevingueren màxims representants del noucentisme.

Fonaments de l'impressionisme dels postmodernistes

Els postmodernistes barcelonins van optar per una pintura de base impressionista, per bé que diferent a la dels francesos o la dels seus epígons catalans, interessats més en la plasmació dels diferents estats d'un paisatge segons com incidissin en ell diferents fenòmens atmosfèrics. Ells volen colpir-nos més enllà, i ho faran des d'un context ben diferenciat: tot partint dels estímuls de la realitat barcelonina immediata, oferiran a l'espectador els elements bàsics –una síntesi– per a que ell mateix la reconstrueixi amb la seva mirada. En tant que per a ells la realitat va esdevenir progressivament l'objecte a trascendir, van anar més enllà que els premodernistes i els modernistes parisencs, per als quals l'objecte a representar encara tenia un major pes en l'acte creatiu, més que no pas la interpretació de l'artista, tot i ser-hi. El progressiu refermament de la individualitat de l'artista creador és, doncs, a la base del seu plantejament pictòric, tot i que altres modernistes, ja fos des de la literatura, el teatre o la pintura, derivarien transitòriament cap a un Simbolisme sovint de caire necrofílic o decadentista.

Per bé que a *Platja d'Arenys* (1891) d'Isidre Nonell, això ho percebem d'una manera bàsica i influenciada pel corrent dels "macchiaioli" italians de mitjans del XIX, en aquest oli l'objecte a representar ja no és el primordial. Arenys podia haver estat qualsevol lloc; és el pretext per a oferir-nos una platja desolada. El component d'abstracció d'aquesta obra, amb les seves ben delimitades masses cromàtiques, la vibració de la pinzellada i el tema, prefiguren ja les fites plàstiques que s'assoliran aquella dècada. Val a dir que, si atenem a l'existència d'una estilística genèrica i comuna als postmodernistes, Ramon Casas, en alguna de les seves obres, bé podria ser considerat com a tal, ja que, amb elles, va participar d'anhels d'avantguarda propis dels seus successors, en un lloable exemple de intergeneracionalitat i fugida de cànons, i que alhora dóna compte de la riquesa i complexitat del modernisme. A la dècada dels noranta, pintors com Andreu Solà i Vidal o el mateix Casas van conrear puntualment cert tipus de pintura propera a la d'aquells nous valors, diferenciada, tant per la temàtica com per l'estil, de les obres a què ens tenien acostumats. A *Camí fondo del Vinyet* (1892), Casas ens lliurà un oli que tant va cap enrera com cap endavant, que tant ens remet al que feren els premodernistes luministes, com al que, ja per aquells anys, conreaven els pintors de la *Colla del Safrà*. Tanmateix, és possible que Solà i Vidal es deixés influir, després de la seva estada a París, pel corrent *plenairista* de tema suburbial dels *safrans*, de la mateixa manera que la seva pintura parisenca probablement va inspirar aquests nous valors.[4]

Joaquim Mir i, sobretot, Isidre Nonell, van abocar la seva percepció cap a una síntesi d'allò a representar que era inèdita en l'art català, enfrontant-se amb les seves teles a estats d'ànim, més que no pas a la realitat. Mai abans una generació de pintors havia decidit encarar-se als problemes de la pintura des de dins com van fer els postmodernistes; problemes que van poder afrontar tot qüestionant determinades regles del joc, no prescindint d'elles. Si bé un oli com *Sant Martí de Provençals* (1896) ens remet de nou a un lloc concret i presenta un deute evident

4. A la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques (1896), Solà va exposar *Un patio*, i a la Sala Sisena, al costat de Rusiñol i Regoyos, *Cap al tart*, títols d'obres amb més que evidents afinitats amb els que sovint van fer servir els nous pintors.

amb el paisatgisme de Joaquim Vayreda, el que interessa Nonell és abocar la seva percepció, més que no pas un camp cultivat d'hortalisses, envaït per una fàbrica i envoltat per una serralada.

De la *Colla del Safrà* a Picasso. Els pintors postmodernistes a Barcelona

La primera fornada de pintors postmodernistes a Barcelona van ser els de la *Colla del Safrà*, la branca generacional barcelonina que va tenir una major projecció en l'art europeu, ja entrat el segle XX, gràcies a la carrera individual de cadascun dels seus membres, i que en alguns casos va trascendir l'àmbit pictòric.[5] Va ser el primer grup de d'avantguarda pictòrica postmodernista, i de ben joves van qüestionar els corrents moderns imperants. La seva trascendència es va basar en dos eixos principals: l'adopció d'un nou concepte pictòric i la immersió en una temàtica nova i amb un component social més notori. Sense voler donar per tancada la llista, ni per a afegir-ne ni per a excloure'n (la seva espontaneïtat en formar-se, la seva informalitat, i el qüestionament d'algunes filiacions al grup bé ho permetrien), la *Colla del Safrà* clàssica va estar formada per Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals, Juli Vallmitjana, Ramon Pichot, Joaquim Sunyer i Adrià Gual, els quals, probablement, no van organitzar-se com a grup, amb un ideari i uns objectius estètics fixats. S'ha dit que el nom que ha perviscut en la historiografia va ser donat per algun escèptic visitant a l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896, per bé que de la mà dels membres que van escriure posteriorment les seves memòries i novel·les d'això no se'n parla; de fet, a la bibliografia de l'època sol apareixer més el terme "cadmi" que no pas cap altre.[6]

Tot i el qüestionament a que van sotmetre la tradició, els *safrans* comptaven amb una herència pictòrica no gens obviable i que va tenir un pes específic en la seva obra. Pel que fa a la més immediata, una obra com *Montmartre, pati d'atraccions del Moulin de la Galette*, de Ramon Casas (1891), per exemple, és, sens dubte, a la base del seu nou impressionisme, però també es detecta amb força als seus treballs el llegat dels premodernistes luministes. Com aquests, els *safrans* tendiran a reduïr la paleta, treballant amb pocs colors purs i els seus complementaris, preferentment groguencs i terrosos, més que no pas suavitzant les transicions entre els diferents plans a representar per assolir un efecte realista, tot i que defugen les aproximacions texturals a la realitat. Els seus olis de petit format, generalment sense vernissar, van trametre una força i una vibració impressionista inèdita fins aleshores.

D'Isidre Nonell hom pot creure que ja s'ha dit gairebé tot, atenent a l'extensa historiografia què gaudeix, però és un artista que mai no deixa de sorprendre'ns,

5. Xavier SOLER ÀVILA, «La *Colla del Safrà* i les seves derivacions», dins VVAA, *El Modernisme. Pintura i dibuix*, Barcelona, L'Isard, 2004, vol. III, pàg. 191-210.
6. També se'ls ha anomenat *Colla de Sant Martí* o de Sant Medir, per alguns dels llocs als quals van acudir a la recerca d'inspiració, però els llocs van ser molts més d'aquella Barcelona en construcció. *Del Safrà* és un nom que ha perviscut amb força i que defineix el cromatisme predominant, que no únic, dels seus olis, i que per aquells anys no era massa ben vist per sectors puristes. *De Sant Martí* i *de Sant Medir* van ser denominacions topogràfiques amb menys sort, en un intent, potser, d'apropiació localista de llur associació espontània. Per contra, no 'gaudiren' d'una denominació temàtica.

les seves obres demanen ser revisitades constantment per a la seva reinterpretació crítica. El motor del novedós impressionisme va ser, sens dubte, Nonell, el qual aviat cridaria l'atenció de Raimon Casellas. Amb el pseudònim de "Nyèbit", que va utilitzar a les exposicions humorístiques de *Lo Niu Guerrer* en què va participar, Nonell definia part de la seva filosofia vital.[7] La buidor del sòl terrós il·luminat per la llum solar, i la presència humana en segon terme, gairebé absent de l'entorn, van ser elements recurrents de la seva pintura per aquells anys. El 1893 el trobem a la Sala Parés, amb Casas i Rusiñol, entre d'altres, a l'exposició de l'Acadèmia Artística Lliure, on va presentar diversos paisatges que van ser destacats com del millor de la mostra per part de la crítica publicada a *El Correo Catalán*. En canvi, el crític Francesc Miquel i Badia, a la ressenya que va fer per al *Diario de Barcelona*, va qualificar la majoria d'obres exposades com a «esbossos o mostres d'impressionisme exagerat»; crítica que encara va repetir el 1895 al tornar a titllar d'esbós els olis de Nonell exposats a la mateixa Parés aquell any.[8] La crítica de Miquel i Badia, però, va donar un gir radical el 1897, arran de la XIV Exposició de Belles Arts, també a la Parés, on hi van exposar Mir, Canals i Nonell, tot elogiant aquests dos darrers.

Ricard Canals, en la seva primera obra, va ser en qui més clarament es va deixar sentir la influència de luministes com Joan Roig i Soler o Arcadi Mas i Fondevila. El mateix 1897, Canals i Nonell van anar junts a París, on van exposar olis i dibuixos diverses vegades.[9] Juli Vallmitjana va establir una estreta relació amb Nonell i Canals. Són ben poques les pintures que coneixem d'ell d'aquells anys, però sembla seguir de ben a prop els avenços de Nonell, i prefiguren, com veurem, el seu posterior interès pel món dels desheretats i de la marginalitat i, sobretot, pel dels gitanos barcelonins, temes i ambients que esdevindran la seva marca de fàbrica com a literat.

En els seus inicis proper a Modest Urgell i a Lluís Graner, Joaquim Mir –tampoc mancat d'extensa historiografia– cap els primers anys de la dècada ja voltava per l'aleshores vil·la de Gràcia tot cercant motius pictòrics amb Ricard Urgell i Prudenci Bertrana. És probable que aquests fossin alguns dels seus primers contactes a Llotja abans de conèixer Nonell, Canals i la resta de *safrans*. A les seves primeres obres barcelonines d'aquella dècada s'observen encara fermes influències de l'escola d'Olot i de Vayreda, però amb *La catedral dels pobres* (1898) Mir ja va exhibir un component de denúncia social inèdit en ell. Un dels personatges sembla demanar almoïna a l'espectador, en un recurs característic del Mir d'aquells anys. Amb aquest diàleg ens introdueix en una dimensió plenament imbricada en un any de crisi a tots nivells: un oli de denúncia social a l'entorn de l'ostentosa construcció de la Sagrada Família d'Antoni Gaudí, una nova catedral per

7. Nyèbit: noi que va perdut pels carrers, persona que no te la menor distinció, gens de sentiments elevats i perdulari.
8. Seria injust no entendre les raons del seu judici, si som conscients que per aquells anys crítica i públic encara no estaven preparats per a assimilar la nova pintura.
9. L'exposició conjunta que van fer el 1898 a la Galerie Dosbourg va ser especialment exitosa. Nonell va presentar obres que poc tenien a veure ja amb la mítica imatge de París donada per Casas o Rusiñol, un París que el mateix Nonell va desmitificar a la correspondència que va mantenir amb Raimon Casellas, a qui enviava els dibuixos per a *La Vanguardia*. Pel que fa als Salons, Canals i Nonell es van estrenar el 1897 al dels *Impressionistes et Symbolistes*, i en van ser assidus fins als dels anys 1907 i 1910, respectivament.

als inquilins de la nova Barcelona del Pla Cerdà, i que ell "regala" als pobres del títol.

Pel que fa a la resta de *safrans*, Ramon Pichot no ha estat tractat per la historiografia amb l'atenció que bé mereix, tot i arribar a desenvolupar una de les carreres més trascendents del panorama artístic català de finals del XIX i principis del XX. A l'exposició de 1898 ja es mostra interessat per escenes on les figures –dins una temàtica més costumista– acaparen el protagonisme. El mateix any va ser company de viatge del mateix Rusiñol a Normandia i a Granada, i va il·lustrar la seva obra *Fulls de la vida*. Pel que fa Joaquim Sunyer, el paisatgisme inicial del qual també abeurà en Vayreda, aviat s'instal·laria a Paris (1896), no tornant a Barcelona fins ben entrat el segle XX. Adrià Gual, en els seus inicis, va conrear un realisme influït pel seu mestre, Borrell del Caso, a l'escola del qual va conèixer Marià Pidelaserra. Per bé que va ser present a l'exposició de 1896 amb l'oli *La música*, ubicat a la Sala Tercera i subtitulat al catàleg «pintura alegórica al oleo», es posicionava ja al costat del simbolisme, lluny del postmodernisme entès com a posicionament estètic d'avantguarda.

La fugida de la Llotja que van protagonitzar molts dels *safrans* va ser part de la seva actitud contracorrent, tot i que la formació que hi van rebre sens dubte els va ajudar a aprofundir en la problemàtica pictòrica que volien resoldre. Barcelona, a més de tenir un puixant paper en les arts plàstiques europees, comptava amb llocs d'aprenentatge artístic amb una sòlida tradició.[10] Lluís Graner va ser, de fet, un personatge clau en el camí estilístic de la *Colla del Safrà*, especialment en els de Mir i Nonell, dels quals va ser mestre. Una altra qüestió és l'ambició de fama i diners que uns o altres tinguessin, i que els va mòurer a cercar horitzons artístics més amplis des de París. A alguns d'ells, però, no els va semblar imprescindible aquest viatge; l'exemple més clar és el de Mir, el qual, de retruc, va renunciar a deixar-se influenciar pels corrents europeus més moderns.

L'únic certamen oficial on van coincidir gairebé tots els *safrans* (només hi faltava Vallmitjana, i l'obra de Gual ja havia estat exposada en una sala diferent de la mostra) va ser el de 1896. És possible que altres pintors presents a la sala on els van agrupar –la setena– presentessin afinitats estètiques amb ells, i que la comissió encarregada de l'admissió i distribució d'obres considerés oportú aplegar-les. Casellas esmenta un tal Riera –probablement Lluís Riera Modolell–, autor d'una *Arbreda*, sens dubte el paisatge que va presentar, segons consta en el catàleg de la mostra.[11] Cal considerar, tanmateix, que l'estil impressionista, ja fos influït pels *safrans* o no, ja comptava amb més seguidors en aquella segona meitat de la dècada. Per aquells anys, Casellas ja no té cap dubte sobre la trans-

10. FONTBONA, *La crisi*..., pàg. 46-52; on l'autor aborda les diferents escoles i acadèmies d'art barcelonines, tant oficials com particulars.

11. Raimon CASELLAS, *Etapes estètiques*', Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916, vol. 2, pàg. 130: «en Riera amb ses daurades Arbredes, [...], en Sardà amb una lluminosa pineda, [...]». Potser Lluís Riera Modolell va fer el mateix que Canals i Nonell, inventant-se un germà per poder presentar més obres: Isidro Riera Modolell, que presentava un estudi i un retrat a una altra sala. Pel que fa a Sardà, Casellas refereix Francesc Sardà i Larico, segons consta al catàleg, que presentava *Tombant la tarde*.

cendència d'aquells joves pintors en la història de l'art català,[12] tot i que ficar al mateix sac Francesc Miralles no sigui del tot afortunat, per bé que és plausible que la pinzellada vibrant d'aquell, aplicada a un tema de paisatge, el dugués a relacionar-lo amb els luministes i els *safrans*.

Pocs anys després va veure la llum el grup *El Rovell de l'Ou*.[13] Pel que fa a la pintura, els seus principals integrants van ser Marià Pidelaserra i Pere Ysern.[14] Amb uns inicis a l'entorn de l'acadèmia de Borrell del Caso, on van coincidir, els seus primers treballs van estar guiats cap el realisme que aquest abanderava. Van ser autors de la revista manuscrita *Il Tiberio*, ideada per a informar Ysern quan aquest estudiava a Roma. Després de la seva estada a París (1899-1901) –on van compartir taller amb Emili Fontbona–, Pidelaserra i Ysern van donar un tomb al seu paisatgisme, gènere al qual es van abocar de ple. Ambdós van adoptar un particular impressionisme de novedosos escenaris parisencs que es diferenciava notòriament del de la generació modernista precedent.

Si bé la personalitat de cadascun dels membres dels dos grups va més enllà d'una única i ben definida estètica, i que representen sensibilitats diferenciades dins el postmodernisme pictòric, els uneix la recerca d'una nova expressivitat. En el fons, no van generar conceptes pictòrics massa divergents, però els *safrans* –tenint en compte també que els van precedir en el temps– van dur molt més lluny les seves propostes. Val a dir que Canals, Nonell i Pidelaserra van coincidir en la I Exposició del Cercle Artístic de 1895 a la Parés, entitat que també aixoplugà la seva proposta pictòrica.

Fora d'aquests dos grups, altres pintors de la mateixa generació completen el panorama dels postmodernistes a la Barcelona de finals de segle. Alguns van encetar ben aviat les seves carreres lluny de Barcelona, altres van tenir trajectòries curtes o desafortunades, altres van venir a Barcelona per a formar-se i introduir-se en els ambients i circuits artístics de la ciutat per un temps determinat, i altres acaben abandonant la pintura per dedicar-se a la literatura.

Hermen Anglada-Camarasa, que també pertanyia a aquella generació, tot i que de vegades exclòs del postmodernisme, va estar present a l'Exposició Universal de 1888 i a la de Belles Arts de 1894, en la que hi exposà en la mateixa sala que Gual, Junyent i Solà i Vidal, entre d'altres. Els seus primers olis eren, bàsicament, paisatges arbuciencs, en els quals s'observa l'ús d'enquadraments inusuals de racons boscans.

12. Raimon CASELLAS, «Tercera Exposición General de Bellas Artes. IV Representaciones de la vida contemporánea», *La Vanguardia* 4-VI-1896, pàg. 5: «En todos estos espectáculos y en otros en que el paisaje y los agentes atmosféricos magnifican el tema de vida humana, como en las composiciones al aire libre de Miralles y las escenas ultraluministas de Mir, de Canals, de Sunyer y de tantos otros, el elemento exterior, sea paisaje, sea efecto de luz artificial, sea fenómeno ambiente, prepondera de tal modo sobre el asunto que llega algunas veces á ahogarlo por completo».

13. La bibliografia més extensa sobre aquest grup la devem al Dr. Francesc Fontbona. Esmentarem la seva darrera aportació, que inclou una completa bibliografia: Francesc FONTBONA, «Entorn el grup *El Rovell de l'ou*», dins VVAA, *El Modernisme. Pintura i dibuix...*, pàg. 229-240.

14. La llista quedaria completada per Ramon i Juli Borrell, Josep-Víctor Solà, Gaietà Cornet, Ramon Riera Moliné, Filibert Montagut, Joan Comellas Viñals i l'escultor Emili Fontbona. Posteriorment també s'hi afegiria Xavier Nogués, qui entroncarà ja amb el noucentisme. Curiosament, un rovell d'ou també és d'un groc intens, com el safrà, tot i que el contingut del nom referís, probablement, a més del bar del carrer de l'Hospital, a tocar del pla de la Boqueria, on es reunien, al tarannà del grup, en tant que decidits –no amb tanta fortuna com els *safrans*– a arribar al centre mateix d'una nova plàstica.

Podem esmentar també altres pintors nascuts els setanta, com Ricard Urgell, un dels grans oblidats de la historiografia, que va conrear un tipus de postimpressionisme que el situaria a prop de Canals, Mir o del mateix Anglada-Camarasa. Val a dir que es va estrenar a l'Exposició Universal de 1888, i que va tenir una carrera no exempta d'èxits a nivell internacional.[15] Altres més desconeguts van ser: Rafael Pascual i Ramon Riu Dòria, presents a la mostra de 1894; el segon dels quals va conrear una pintura propera a la dels *safrans*; Lluïsa Vidal (1876), que va fer un postimpressionisme que encara no es deslligava de cert naturalisme; i Evelí Torent (1876), present, com Vidal, al certamen oficial de 1898.

Pel que fa a pintors que d'una manera o altra van venir a Barcelona i que van participar activament de les possibilitats que els oferia la ciutat, el cas més clàssic i recurrent de la historiografia del modernisme és el de Pablo Ruiz Picasso,[16] que va exposar al certamen de 1896 i que, atenent als fets, seria injust no esmentar que va beure dels assoliments dels *safrans*, tot incorporant-los a algunes de les seves pintures d'aquells anys.

Sales i certàmens oficials on van exposar. Raimon Casellas, abanderat de la nova critica d'arts

Amb una tradició notable pel que ara en diem circuits d'art, en aquella dècada d'efervescència cultural i vertebració nacional Barcelona va esdevenir el principal centre artístic del sud d'Europa. Sales com la Parés van propiciar l'encaix d'aquests nous valors en el panorama artístic barceloní, acollint exposicions d'entitats com el Cercle Artístic, on alguns d'ells participaven. També Els Quatre Gats, com a plataforma cultural i lloc de trobada d'artistes, va apostar per la nova pintura en obrir les seves portes el 1897. Amb la seva presència a les exposicions i trobades que s'hi celebraven, van compartir espai amb els modernistes ja consagrats, els quals, potser ja havien perdut pistonada i es recreaven en un cert conformisme. Tot i que hi van exposar algunes vegades, els pintors de la *Colla del Safrà* no semblaven encaixar massa en aquell ambient, ja per aquells anys de redundant bohèmia i modernitat *per se* –que no exempta de trascendència, és clar–, i menys quan començaven a consolidar carreres individuals, ja finiquitada la seva espontània unió.

Els certàmens oficials barcelonins promoguts per l'Ajuntament de Barcelona també els van servir com a plataforma per a exposar. Per a ells van ser un magnífic aparador promogut per les forces vives de l'art i les cultures catalana i espanyola.[17] Si bé el de 1891 patia les mancances pròpies de l'arrencada d'una exposició d'aquella envergadura, a les de 1894, 1896 i 1898 s'hi va detectar una progressiva millora: el nombre i dotació dels premis augmenta notòriament, i el treball dels jurats d'admissió i col·locació d'obres és d'un gran rigor. Els joves pin-

15. Miquel-Àngel Codes Luna, «Ricardo Urgell el pintor invisible», *Serra d'Or*, 568 (abril 2007), pàg. 56-59.
16. Si bé nascut el 1881, el seu precoç talent bé ens permet incloure'l entre els postmodernistes barcelonins.
17. Val a dir que, amb les seves seccions extrangeres, els certàmens acolliren l'obra de nombrosos artistes d'arreu d'Europa que, tot i ser molts d'ells desconeguts a nivell internacional, bé donarien compte dels corrents pictòrics continentals.

tors postmodernistes van poder veure com les seves pintures ja no eren fets aïllats fruit de la seva pressumpta excentricitat, sinó que arrelant-se en una tradició projectaven una modernitat davant la qual ningú no podia restar indiferent.[18] Per bé que a l'exposició de 1891 encara criden l'atenció els modernistes i les grans figures, Casellas va valorar positivament les obres que Nonell i Mir van exposar a la de 1894.[19] A propòsit d'aquell certamen, Casellas ens dóna una clau que desvela, al nostre entendre, la posició que ocupaven ja aquests postmodernistes en la "línia de successió".[20] L'exposició de 1896, però, duia una càrrega de profunditat que minaria els fonaments de les arts plàstiques. Més que amb el naturalisme i impressionisme dels primers modernistes, quelcom va començar a trencar-se aquell any. Tot i que inèdit en la forma en què es va editar –pòstumament, l'any 1916, gràcies a l'empenta del seu amic Eugeni d'Ors–, l'elogi que va fer Casellas d'aquests joves pintors no tenia parangó en la crítica del moment.[21]

Més enllà del seu paper, entre d'altres, de crític literari i d'art, col·leccionista, escriptor rigorós en la seva recerca d'una forma moderna, amb els seus articles Casellas va "guiar" la pintura d'aquells avantguardistes, judicant-la i ubicant-la en la història de l'art català. És possible que, tanmateix, veiés en la intuició plàstica preclara de la seva obra els indicis de la narrativa moderna que ell pretenia i que no va assolir fins *Els sots feréstecs* (1901), novel·la en què, per fi, Casellas va trobar una forma literària alternativa al naturalisme perpetuat des de l'entorn de *L'Avens*, i que encara va perviure durant la darrera dècada del segle. En resum, la mateixa lluita que en l'àmbit plàstic tenien els postmodernistes amb el seu llegat: el refermament de l'individu com a únic i principal referent davant l'acte creatiu.

Context de la nova modernitat. Iconografies barcelonines de fi de segle

Cal apuntar, tanmateix, alguns fets que van condicionar la "desolació" implícita a la nova modernitat que, si bé també van viure els modernistes, els joves pintors

18. Val a dir que alguns pintors, aleshores encara desconeguts, van falsificar el nom de germans imaginaris per a poder presentar més d'un quadre; és el cas de Josep Canals i Joaquim Nonell, presumptes «germans» dels dos *safrans*, que s'asseguraven així una doble presència.
19. Casellas, *Etapes*... pàg. 29-30: «Igual experiment vos proposem amb les ben impressionades visions suburenses d'en Batlle Amell ; amb el diafan Arrabal de Palma, de Terrassa; amb el suberb Sol i sombra, d'en Mir; i fins amb el suggestiu Cap al tard, d'en Nonell, una de les notes de païsatge més personals de l'Exposició».
20. Casellas, *Etapes*... pàg. 31-32: «Fins a arribar a la tongada francesa d'en Rusiñol i d'en Casas, que representa la darrera fase per nosaltres recorreguda en la traducció pictòrica dels aspectes naturals... Però l'evolució [...] ha seguit incessant i a l'unisson, el curs no sempre recte i metòdic, sinó ondulant i sinuós, de l'esperit coetani. ¿No s'ha dit i repetit mil voltes que els paisatges eren estats de l'ànima? Doncs la pintura del món exterior no ha fet altra cosa que acompanyar l'ànima dels nostres temps en sa trajectòria de progressos, de canvis i de reaccions. […] era lògic que seguís una pintura apenes formulada, vaga, indecisa, volàtil, que […] permetés a l'espectador refinat col·laborar, com si diguéssim, en l'obra de l'artista, [...] En semblant evolució ja no es tracta de què el fenòmen ambient (fluïd, vapor, aire, llum) domini en la visió pictòrica, damunt les superficies tangibles del món extern, sinó de què aquest quasi es fongui i immaterialitzi, dominat, transfigurat per la fantasia creadora del pintor-poeta».
21. Casellas, *Etapes*... pàg. 130: «L'evangeli de la llum intensa, el credo del paroxisme solar, és el que professen, amb certa uniformitat, els joves entusiastes recent vinguts a l'exercici de l'art [...] tots aspiren a cantar, amb ardents estrofes, l'himne vibrant de la llum».

van saber copsar amb una major inquietud vital, més imbricada en la dura realitat social i política del moment. El context, d'entrada, no era el mateix que el dels seus predecessors, els quals, en la seva època de formació i inicial reconeixement, van viure certa placidesa política i social, filla de la Restauració, i que a la darrera dècada del XIX, en certa manera, ja "vivien de rendes". Els postmodernistes, per contra, van patir una crisi política i social sense precedents que per força havia de tenir pes en el seu art. A principis d'aquella dècada es va començar a covar l'acte final d'un segle convuls com pocs, i que esclatarà amb la crisi de 1898.

A Catalunya, els anys noranta van suposar una revitalització sense precedents del catalanisme que ja s'havia encetat la dècada anterior: l'establiment de la primera conmemoració de l'Onze de Setembre l'any 1886, així com l'aixecament del monument a Rafael Casanova el 1888, van ser fets destacables de recuperació de símbols nacionals. El 1888 va ser també l'any de l'Exposició Universal, que per a Barcelona va suposar un impuls a tots nivells. El 1891 va començar l'agitació rabassaire, que va durar a Catalunya fins el 1896; i el 1893 es produeixen els primers atemptats anarquistes, i no serà fins el 1897, un any després de l'entrada en vigor de la llei espanyola de repressió de l'anarquisme, quan s'acaba el conegut com a *Procés de Montjuïch*, en el qual van ser executats cinc anarquistes. A nivell espanyol, el bienni 1895-1896 suposa l'inici de la fi de l'imperi colonial, amb les insurreccions independentistes a Cuba i Filipines. El 1897 Cuba va ser reconeguda com a territori autònom pel govern espanyol. L'any següent, però, comença la guerra entre Espanya i els Estats Units pel control de l'illa. La Pau de París va comportar la fi de l'imperi colonial espanyol, amb la conseqüent crisi a tots nivells. L'any 1899 es va produir a Catalunya un moviment d'objecció tributària dit de Tancament de Caixes, originat en una situació econòmica de clar desavantatge per a Catalunya. El context que van viure els postmodernistes, doncs, no abocaba a una plàstica massa optimista, a no ser que aquesta es concebís fora de qualsevol referent social.

A la seva manera, els pintors postmodernistes, i en especial alguns de la *Colla del Safrà*, van ser una mena de romàntics, no desbordats o superats per la naturalesa, sinó per l'obra humana en progrés, per una nova modernitat ja alienant i brutal. La diferència de to i fons en la representació d'un motiu, com els patis per part de Nonell i de Casas, és prou evident, com també s'observa, de fet, entre els patis dels mateixos Nonell i Canals. Per aquells anys, Casas també va sentir la necessitat de plasmar qüestions menys amables a les seves teles, tot incorporant al seu repertori temes com els de *Garrote vil* (1894) o *La càrrega* (1899), exemples d'una pintura de caire social, això sí, d'alta volada i amb pretensions de crònica i d'història, vehiculada segons preceptes pictòrics més realistes. Una de les màximes expressions dels nous escenaris que triaran ens l'ofereix Nonell amb l'oli *La platja de Pekin* (1901), potser l'obra mes afí a cert romanticisme de fi de segle: una tempesta de sorra que envolta una barraca, una mena de vaixell envoltat d'ones de sorra, colpejada pels elements que hi representa, la tela maltractada per la pasta pictòrica i per la seva generosa pinzellada; Nonell ens lliura, en definitiva, un paisatge maltractat també per una època convulsa.

El treball "au-plen-air" d'aquests pintors, plasmant les insanes atmosferes barcelonines, amb incertes boires cobrint camps sembrats, és la metàfora del triomf de la indústria i les multituds apinyades –però isolades– a l'urbs, per damunt de l'activitat

agrícola, esdevenint aquesta ruralia el darrer reducte d'un antic règim devorat ja per l'excés demogràfic i industrial. Amb tot, no tendeixen a resoldre aquesta iconografia amb les multituds que representarà Casas als seus olis més emblemàtics, sinó amb angoixants solituds de personatges desubicats i desdibuixats, o, com a molt, configurant grups reduïts de figures que semblen patir incomunicació entre elles. Redefineixen la modernitat, mostrant-nos-la com a monstre que no només aporta el progrés i el bé, sinó també un costat obscur mancat d'esperança. Barcelona va esdevenir, per a alguns d'ells, el pretext ideal per a lliurar-nos la seva altra cara.

L'entropia implícita a la modernitat, amb el barraquisme a què es veuen abocats els desheretats, l'anarquisme com a utòpic revulsiu, els repatriats de les guerres colonials sense sostre, etc., entra en clar conflicte amb el caire rural que encara tenien els espais dels nous afores de l'annexió de Barcelona, i això no escapa a la seva mirada. Iconografies com el descampat, la platja, els camps de cols, el pou, la sèquia, les eixides, les xemeneies fumejant, els patis de les barraques, així com la gent que les habita, van ser els seus pols d'atracció: els intersticis urbans, més que no pas els llocs d'atracció plàstica habituals. Van evitar la iconografia urbana precedent, ja fossin escenes d'una plaça o davant d'un edifici amb personatges en acció, o bé pintorescs i bohemis racons, anant-se cap al buit i les insanitats angoixants dels suburbis. En aquest sentit, Nonell, Mir i Vallmitjana van ser, de llarg, els que van viure aquella Barcelona de finals del XIX d'una manera més propera, més imbricada en la ciutat i les seves sovint dramàtiques circumstàncies, plasmant-la esfereïdorament a les seves teles.

Derivacions literàries dels pintors postmodernistes

Alguns dels pintors postmodernistes van encetar més endavant carreres com a literats. Els casos de Prudenci Bertrana i, especialment, de Juli Vallmitjana, ens poden ajudar a veure com les bases del postmodernisme pictòric van impregnar els fonaments del nou modernisme literari i les seves derivacions.[22] Ja entrat el segle XX, tant Vallmitjana com Bertrana van conrear diversos gèneres literaris que sovint contenen traces de llurs experiències en aquell final de segle XIX. Tant en Bertrana com, molt especialment, en Vallmitjana, l'obra literaria té un deute profund amb els seus anys com a pintors. Els seus processos creatius literaris mantenen un cert lligam amb la forma com van afrontar les seves pintures els postmodernistes més destacats, en tant que refermen la seva individualitat i la dels personatges que creen –o recreen–, sovint partint de la realitat (més des del record i la nostàlgia en Bertrana), però utilitzant-la com a punt de partida, en cap cas aspirant a una descripció realista, tot i que el cas de Vallmitjana ens pugui abocar a creure-ho així, i tampoc creant una ficció del no-res.

Val la pena esmentar també el cas del dramaturg Ignasi Iglesias (1871), el qual, abans de dedicar-se al teatre, va estudiar pintura a Llotja, on és possible que

22. Sobre aspectes tocants a la literatura i el teatre durant el modernisme, remeto als rigorosos estudis següents: Margarita CASACUBERTA, «La literatura en l'època del modernisme», i Enric GALLÉN, «El teatre a l'època modernista», tots dos dins VVAA, *El Modernisme...*, vol. I, pàg. 201-232 i 233-252.

conegués alguns dels postmodernistes de la seva generació. Val a dir que aviat va abandonar els estudis, no ens consta cap obra seva i no va participar en cap de les exposicions col·lectives per aquells anys. Com els pintors barcelonins, Iglesias aviat es mostra interessat a revelar al públic barceloní una cara menys amable de la realitat. Amb obres de temàtica obrera, va exhibir la mateixa afinitat conceptual que un Vallmitjana o un Nonell; el particular impressionisme d'aquests és, al meu entendre, paral·lel al teatre de Iglesias. Iglesias no dóna quarter als protagonistes de les seves obres, gent senzilla i obrers fabrils, posant-los en situacions límit a l'entorn de temes comuns a la condició humana. No debades, el seu teatre ha estat qualificat de social i entronca amb cert caràcter, també social, de la pintura postmodernista, tot injectant un verisme inèdit fins aleshores a l'escena catalana. El minimalisme d'algunes de les seves escenografies és, en certa manera, el mateix dels patis i ambients obrers barcelonins d'un Nonell. Les pautes escenogràfiques dels actes de *Fructidor* (1897) ens remeten, de fet, a alguns dels sintètics paisatges suburbans.[23]

Ben aviat, el 1891, Adrià Gual va fer les seves primeres passes com a dramaturg al monòleg *Oh, Estrella!*. El 1893, va assajar les formes teatrals simbolistes a *Enganyosa!* i *L'últim hivern*, i el 1894 escriu *Nocturn. Andante morat,* que va veure la llum el 1896, junt amb una teoria escènica seva. Aquest tarannà, per força, hauria de tenir pes en la seva pintura, més propera al simbolisme i la pintura al·legòrica, a la que es va adscriure de manera decidida. Gual ens ha llegat unes memòries[24] en les quals, però, tracta molt breument els seus inicis pictòrics amb la *Colla del Safrà*, fet que ens pot dur a qüestionar la seva implicació plena en aquell grup.

El cas Vallmitjana: de la pintura a la literatura suburbials

Juli Vallmitjana és, al nostre parer, qui millor va encaixar les consecucions estètiques i iconogràfiques del postmodernisme pictòric en general, i de la *Colla del Safrà* en particular, a la seva literatura d'inspiració suburbial –tant la que va fer en prosa com les seves obres de teatrals. Casassas ha esmentat encertadament la «concepció pictòrica» d'alguns passatges de Vallmitjana.[25] De fet, en alguns d'ells descriu llocs i paisatges suburbials banyats pels cadmis dels capvespres, els mateixos cromatismes que van captivar els primers postmodernistes barcelonins. Des de la literatura, Vallmitjana va continuar el seu treball pictòric precedent, la qual cosa és comprovable tant per alguns dels temes, com el de *La model y'l pintor* (1906)[26] –on sembla inspirar-se en la relació de Nonell amb Consuelo, una de les seves models– com pel recurs als mateixos escenaris barcelonins (França Xica, Hostafrancs, Sants, Gràcia, Raval, Can Tunis, Montjuïc, Barceloneta, Poble Nou, etc.), o com per la forma en que entén i desenvolupa la seva literatura.

Aviat, Vallmitjana va centrar el seu interès pel món marginal barceloní, endinsant-se particularment en el del col·lectiu gitano, que va exercir en ell una profun-

23. Ignasi Iglesias, *Fructidor. Drama en quatre actes*, Barcelona, L'Avenç, 1897, pàg. 115-116: «A la dreta, en primer terme, hi hà una obertura bastant ampla per la que s veu el pati, quasi tot embarraçat de ferros vells, fragments de calderes, volants, etc., i entremig algun arbre».
24. Adrià Gual, *Mitja vida de teatre, Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.
25. Enric Casassas, pròleg de *La Xava*, Barcelona, Edicions de 1984, 2003, pàg. 8.
26. J.V[allmitjana] Colominas, *Fent memoria*, Barcelona, Imprempta La Renaixensa, 1906, pàg. 115-127.

da fascinació, i que s'ha d'emmarcar dins el trencament estètic propi de finals de segle, amb clares connexions amb l'obra pictòrica del seu amic Nonell.[27] Després d'un parèntesi d'inactivitat artística –sobre la que es poden fer suposicions diverses– el 1906 escriu *Els oposats*, la seva primera obra teatral de clara denúncia social.

El nou Vallmitjana escriptor es recrea en certa "imperfecció" formal en la seva narrativa –en la gramàtica, el lèxic, la barreja de llengua i argot– que és, en certa manera, la mateixa d'aquell impressionisme suburbial i deforme. Iconogràficament "indignes" per a alguns sectors immobilistes, les obres dels *safrans*, pels temes i per la forma, tenen la seva translació en la prosa i teatre de Vallmitjana. La transitorietat o caducitat de l'argot que usa Vallmitjana (caló, picaresc, pinxo...) és la mateixa que la dels estats d'ànim i atmosferes que els postmodernistes van plasmar en les seves teles: la validesa lingüística dels seus termes no era el que més li interessava, sinó la seva validesa expressiva, com a transmissors d'afectes i desafectes comuns a l'home tan vàlids com la llengua o la gramàtica oficials.

Tot i que obres més tardanes com *La Xava* (1910) o *Els zinc-calos* (1911) són veritables compendis de la parla caló, Vallmitjana trascendeix l'anecdotisme per fer universal la particularitat dels protagonistes. Això ho va assolir especialment a *Sota Montjuïch* (1908), on ens mostra uns éssers humans moguts per les mateixes passions. El món dels gitanos esdevé, doncs, el mateix pretext pictòric de la Barcelona dels pintors postmodernistes: el punt de partida per a fer un art i una literatura moderns i amb forta càrrega de denúncia social.

Quan ja es començaven a assentar les bases del noucentisme, la literatura i el teatre de Vallmitjana es van tornar incòmodes per a una cultura oficial que volia regenerar els heteròclits desvaris plàstics i literaris, tot seguint un camí únic i veritable. Silenciat en vida des de l'oficialitat pel fet de traduir la cara oculta d'una ciutat amb elevades aspiracions com era Barcelona, Vallmitjana va patir, figuradament, la mateixa mort que d'Ors li "atorgà" a Nonell a mans dels que va representar. Metàfora dels límits als quals Nonell va arribar formalment i iconogràfica, Eugeni d'Ors va escriure un elogi al pintor on aquest mor a mans dels mateixos éssers que li havien inspirat les seves pintures i dibuixos, els quals, inconscients de la seva lletjor i deformitat, l'assassinen cruelment després de veure's-hi representats.[28] Els mateixos éssers que ens va descriure d'Ors i que, això sí, amb maneres exquisites, van marginar Vallmitjana a l'ostracisme. Multituds, en certa manera, que també podrien haver "assassinat" Casellas per haver-los recreat a *Els sots feréstecs*.

27. Julià GUILLAMON, «Juli Vallmitjana i els gitanos», pròleg dins Juli VALLMITJANA, *De la raça que es perd*, Barcelona, Edicions de 1984; on l'autor tracta els elements autobiogràfics de l'obra de Vallmitjana. Per exemple, Guillamon observa que el recurrent personatge de Fermí, davant la impossibilitat de representar plàsticament en tota la seva riquesa el mon del suburbi, recorre a l'escriptura, en un reflex del que li succeeix al mateix Vallmitjana.

28. Eugeni D'ORS, *La muerte de Isidro Nonell seguida de otras arbitrariedades y de la oración á Madona Blanca María*, Madrid, El Banquete, 1905, pàg. 17: «Y he aquí que un día finó terriblemente el engaño. Un artista, en punzante revelación, copiándolos, exhibiéndolos nudamente, con aguda crueldad de líneas, con brutalidad implacable de colores, había roto el prestigio, haciéndoles ver con abrumadora evidencia la profundidad del abismo de su abyección [...] Se habían visto; habían claramente comprendido como eran. Ahora se repugnaban entre sí, los unos á los otros. Y cada uno se repugnaba á sí mismo»; pàg. 27: «[...]; y así, muerto, destrozado quedó tendido en tierra en gran responsable, [...]»; pàg. 28: «Pero aun vinieron más horrores [...] Un hombre cogió el cuerpo muerto y lo lanzó al aire como un pelele [...]»; pàg. 32: «Entonces, con inmenso aullido de bestial alegría, aquella multitud de fieras sintióse como libertada [...] Y, como si con la sangre del artista fuese lavada la abyección; como si con la muerte del gran responsable quedasen libertados [...] todos los hombres se vieron galanes y nobles, y las mujeres todas –[...]- sonrieron con orgullo, [...]».

Prudenci Bertrana: realitat i/o ficció. La pintura quimèrica

El gironí Prudenci Bertrana va arribar ben jove a Barcelona i es va matricular a Llotja en un primer curs que no va completar. Tot i això, va arribar a exposar al certamen de 1891, i de les poques obres que es conserven d'ell, es dedueix un pintor força dotat en cert tipus de naturalisme. La relació de Bertrana amb la pintura, però, no va ser tan desapassionada com la seva filla ens ha relatat.[29] De fet, alguns paràgrafs i articles seus ens revelen un profund anhel estètic de joventut. Tant pel que fa a les seves reflexions a l'entorn de l'acte creatiu en ell mateix –fonamentades en una mena de filosofia panteísta–, com en el tema a representar –sovint una quimera per a ell–, la pintura va estar molt present en la literatura de Bertrana, el qual sovint va utilitzar la seva fugaç però intensa experiència com a tal com a material de partida. Basada, pel que sembla, en el seu passat, en el record de la realitat viscuda, Bertrana va ser l'autor de la trilogia novel·lada *Entre la terra i els núvols* (*L'hereu*, *El vagabund* i *L'impenitent*), publicada entre 1931 i 1948 i protagonitzada per Innocenci Aspriu, personatge que encara avui és un misteri per als seus biògrafs. Bertrana, de fet, va propiciar conscientment la confusió entre la realitat i la "seva realitat", sense cap intenció de ser fidel a aquella, només atenent a la seva individualitat, jugant més a reinventar-se que no pas a autobiografiar-se. A *L'hereu*, el seu *alter ego*, Aspriu, es matricula a Llotja per impressionar Eugènia, el seu amor barceloní. En un moment d'incertesa, cegat pel seu enamorament, vol ser pintor per assolir la fama i viure per sempre amb ella, com a triomfador absolut. Per bé que concebuda força lluny del periode que ens ocupa, aquesta trilogia ens interessa també per la visió que dóna en alguns paràgrafs de la Barcelona de finals del XIX, la mateixa que van viure els postmodernistes barcelonins. En aquest sentit, l'uneix a Vallmitjana no només la ficció d'una Barcelona, sinó l'explicitació de dues, originades en l'agregació dels pobles i la urbanització i ampliació de Barcelona a finals del XIX. El que en Vallmitjana és denúncia implícita de la hipocresia de les classes benestants –amb implicació personal plena i sobre el terreny–, i que li va costar el rebuig i la marginació literàries, en Bertrana esdevé una descripció de la ciutat que, si bé feta des de la distància, tampoc està mancada de certa denúncia social, això sí, en clau retrospectiva.[30]

29. Aurora Bertrana, «Una vida», dins Prudenci Bertrana, *Proses Barbares*/*Els herois*, Barcelona, Vergara, 1965, pàg. 22: «Va començar a fer-se amb bohemis i gent desvagada, tipus originals molt més divertits que els companys universitaris, encara que no gaire més interessants i, sens dubte, molt menys atractius i confortables que els camperols [...] Aquells nous companys de vagància, a Prudencia Bertrana, no li passaven de els dents»; pàg. 23: «Prudenci Bertrana no trigà a adonar-se que s'havia errat novament. La pintura tampoc l'omplia. Anava a Llotja amb regularitat, delineava i ordenava figures, copiava nus al natural. [...]. Però ho feia tot sense convicció, sense entusiasme. Com més vivia a Barcelona, com més tractava de comprendre i simpatitzar amb els ciutadans, més i més enyorava els alzinars de l'Esparra i els camperols [...]. Quan arribà el final del primer curs i l'hora d'abandonar la capital, Prudenci Bertrana s'apressà a oblidar el dibuix i la pintura».
30. Joan Triadú (curador), *Prudenci Bertrana per ell mateix*, Barcelona, Edicions 62, pàg. 79; on Bertrana, a *L'impenitent*, fa una descripció de la Barcelona burgesa que fuig de l'antiga Barcelona, que esdevindrà refugi i habitat de les classes baixes i dels marginats.

Consagració dels nous valors pictòrics i les seves derivacions als inicis del segle XX

L'abast i derivacions plàstiques dels postmodernistes van ser d'una trascendència cabdal per a l'ulterior camí de la pintura de paisatge i de figura. La convicció i determini amb què van forçar un nou canvi de valoració pictòrica va ser únic. En alguns casos van arribar a participar del principi de la fi de la figuració, predint ja camins cap a l'abstracció. El postmodernisme pictòric –considerat, doncs, com a posicionament estètic propi de part d'una generació–, va finir progressivament quan els seus integrants van desenvolupar, totalment lliurats al seu art, les fites assolides aquella dècada des de Barcelona.

Pel que fa a les seves derivacions plàstiques, bàsicament es detecten tres fronts: els que entronquen amb les primeres avantguardes de principis del segle XX (tant des de París com des de Barcelona), els que es troben còmodes seguint els preceptes de l'oficialitat noucentista a Catalunya, i els que opten per cert tipus d'expressionisme pictòric –entès aquest en la seva acepció genèrica, no en la que refereix el moviment d'avantguarda– i que els va destacar com a artistes d'una personalitat que fuig de qualsevol classificació, independentment del lloc on desenvolupin la seva carrera. A aquest darrer grup pertany Nonell, que es va centrar fins els seus darrers dies en les composicions amb figures de gitanes, ètnia a la qual se sentia –i n'estava– lligat.[31] Amb les seves figures i retrats de gitanes, Nonell va trobar el tema universal i propi. El pas cap a un determinat tipus de figura humana, vehiculat amb un personalíssim estil pictòric no allunyat d'avantguardistes europeus com Paul Cézanne, va ser la seva derivació més notoria. A principis de segle, després de la tornada d'un dels seus viatges a París, sembla ser que, almenys durant un any, Nonell va treballar poc, però el seu silenci va concloure el 1902, amb la trascendental exposició que va fer a la Parés.

De la mateixa manera que la figura guanyarà protagonisme en la pintura de Nonell, en la de Mir serà progressivament eliminada, tendint a un paisatgisme que s'avançava, amb la seva component d'abstracció, a la dels moviments de les primeres avantguardes. La síntesi encara embrionària dels seus primers treballs a Barcelona no va fer altra cosa que aproximar-lo a l'abstracció. El paisatge va ser el gènere que l'acompanyaria fins al final dels seus dies, i l'obra que va fer inspirant-se en el Camp de Tarragona, després del seu pas per Mallorca, seria la fita més personal de la seva carrera. L'estada que va fer a l'Institut Psiquiàtric Pere Mata de Reus, després de patir un accident, marcaria un abans i un després en la seva pintura que, lluny de les influències i corrents dels que sempre s'havia aïllat, menà cap a un paisatgisme d'exaltat cromatisme i lluminositat, sovint irreal, no a nivell d'identificació d'un lloc concret, sinó inversemblant, tanmateix, com a paisatge genèric.

La carrera parisenca va ser especialment exitosa per a Canals, Pichot i Sunyer. Canals, per imperatius del mercat que volia conquerir (i com Evelí Torent, el qual a partir de 1902 va exposar freqüentment a París obres de temàtica espanyola), es

31. Aquest interès per la figura ja va començar a gestar-se als dibuixos i apunts que van realitzar Canals i Nonell l'estiu de 1896 al balneari de Caldes de Bohí que la familia de Vallmitjana regentava. Els cretins de Nonell destacaren pel seu tenebrisme punyent, grotesc i descarnat.

va rendir a conrear típics quadres i dibuixos de peineta i toreros, que tenien forta demanda per part del public francès pel seu exotisme del sud. Pel que fa a Pichot, va establir-se a París, on va ser un dels artistes catalans que més vegades va exposar. Va estar vinculat a la gènesi del fauvisme –el moviment seminal de les primeres avantguardes del segle XX–, en tant que va estar present a la coneguda com a *Cage-aux-fauves*, al Salon d'Automne de 1905, al costat de Matisse i Vlaminck, entre d'altres (tot i que generalment no s'esmenta la seva presència en els estudis sobre aquest moviment i per tant s'obvia la seva vinculació al grup). Pichot va tendir, ja per aquells anys, a desvincular el color real dels objectes representats, no fent-ho dins el Fauvisme, però sí coetàniament a ell (com en certa manera el paisatgisme què tendirà Mir), amb un molt particular cromatisme saturat. Tancant la llista dels *safrans*, Sunyer, després de tornar de París, esdevindrà el principal paisatgista del Noucentisme.

Pel que fa als membres del grup *El Rovell de l'Ou*, Pidelaserra, després de París, no va tornar a exposar a Barcelona fins al 1902. Va pintar uns paisatges barcelonins molt interessants, tot incorporant tot allò assolit que va assajar als carrers i teulades parisencs, i finalment derivant cap a una pintura propera a postures naïf. Ysern, a l'oli *Els banys a Barcelona* (c. 1906), ens lliura una platja de Barcelona amb un cromatisme restringit als cadmis, característic dels *safrans*. De Nogués s'ha dit que va ser un artista pont entre el postmodernisme i el noucentisme. Poc avesat al paisatgisme, va ser, com Sunyer, una de les figures cabdals del noucentisme, tot i que no ho va tenir fàcil per a arribar-hi.

Pel que fa a Anglada-Camarasa, el 1894 ja havia anat cap a París, des d'on es llaurà, ja entrat el segle XX, una fulgurant carrera a nivell internacional, que el duria a exposar a nivell individual de nou a Barcelona el 1900 a la Parés. Per bé que no ho va tenir fàcil des que va arribar a la capital francesa, entre els anys 1901 i 1904 la seva carrera va enlairar-se amb força, lliurant-se a conrear un característic estil colorista d'ambient luxós que li donaria fama internacional.